

Agôn

Revue des arts de la scène

Dramaturgie des arts de la scène

Écriture(s) du cirque : une dramaturgie ?

Barbara Métais-Chastanier



Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/agon/2308>

ISSN : 1961-8581

Éditeur

Association Agôn

Référence électronique

Barbara Métais-Chastanier, « Écriture(s) du cirque : une dramaturgie ? », *Agôn* [En ligne], Enquêtes, Cirque et dramaturgie, mis en ligne le 08 mai 2014, consulté le 29 mai 2019. URL : <http://journals.openedition.org/agon/2308>

Ce document a été généré automatiquement le 29 mai 2019.

Association Agôn et les auteurs des articles

Écriture(s) du cirque : une dramaturgie ?

Barbara Métais-Chastanier

- 1 C'est une semaine copieuse qui a conclu le mois de novembre 2011 à Montpellier, une semaine riche en inédits, en rencontres, en croisements de toute sorte, une semaine au programme d'une densité à faire pâlir n'importe quel marathonien de colloques (s'il en existe), une semaine curieuse, vagabonde, et qui se proposait d'établir la carte d'un territoire précis et encore trop ignoré, celui du cirque. Je ne reviendrai pas ici dans le détail sur l'ensemble des temps qui ont marqué cette ample « Semaine du Cirque » qui ne comportait pas moins de quatre colloques, une quinzaine de projections et des temps dédiés au cirque lui-même – avec la présentation de spectacles de la compagnie Pochéros (*Carnet d'une voleuse* et *Antigone*), de la compagnie XY (*Le grand C*) et des jeunes élèves des écoles supérieures de cirque de Stockholm, Bruxelles, Châlons-en-Champagne et Londres¹. C'est sur la journée du 24 novembre que je m'attarderai parce qu'y furent évoquées les questions délicates de l'écriture, du répertoire, de la mémoire et de la trace au cirque. Cette journée, aussi ambitieuse que l'étaient les autres, déroulait sa cadence minutieuse en deux temps : différents moments consacrés aux expériences, aux processus de création et aux conditions concrètes du développement du cirque contemporain en France et en Europe occupaient la matinée ; la seconde partie de la journée se tournait plus franchement vers les questions de la trace, de l'écriture et du répertoire à travers une série de communications².
- 2 Mais venons-en à ce qui sera mon fil rouge dans cette journée et qui me fera circuler entre l'une et l'autre de ces interventions, convoquer un moment précis de la table-ronde ou développer une référence évoquée par l'un ou l'autre des intervenants ou des artistes – manière de composer un texte qui tiendra tout autant du compte-rendu que de la mise en perspective : la dramaturgie *au* cirque, la dramaturgie *pour* le cirque, la dramaturgie *du* cirque, qu'est-ce que c'est ? Est-ce que ça existe ? Et sous quelle forme ? Car on entend trop souvent adresser le reproche aux arts du cirque, comme aux arts de la rue d'ailleurs, d'une carence dramaturgique, entendre pour le premier une persistance du découpage en numéros et d'une construction appuyée sur le seul *crescendo* de la virtuosité et pour le

second une pauvreté des situations, des récits, des textes – si texte il y a³. Bref, cette fameuse carence dramaturgique qui tient à la fois à la lorgnette à travers laquelle on regarde ce qui se passe sur la piste ou dans la rue (les lunettes théâtrales et textocentrées), à des raisons esthétiques (il y aurait des arts majeurs et des arts mineurs, entendre donc des arts plus *artistiques* que d'autres) et à des raisons historiques (Le « nouveau cirque » ayant travaillé à questionner la virtuosité technique et la tension du toujours plus de risque, au point de parfois chercher à s'en défaire⁴).

- 3 La rencontre avec Mathurin Bolze de la compagnie MPTA, organisée par le laboratoire *Agôn* en octobre 2009⁵, ainsi que les entretiens réalisés avec Camille Boitel⁶ et Jérôme Thomas⁷, avaient déjà permis de poser quelques traits pour tenter de brosser le portrait de cette dramaturgie du cirque contemporain. Cette copieuse journée est l'occasion de revenir, armée d'autres témoignages et d'autres points de vue, sur ce vaste chantier. Reste que le sujet est encore assez peu traité – alors qu'on trouve bon nombre d'articles, de thèses et de chapitres d'ouvrage ayant traité, par exemple, à la dramaturgie en danse⁸. Remarquons d'ailleurs, et ceci explique cela, que la profession de « dramaturge des arts du cirque » n'a pas encore vraiment commencé à coloniser les programmes même si l'on trouve, ici ou là, mention d'un « œil extérieur » ou d'un « regard complice ». On est donc confronté au paradoxe d'une dramaturgie sans dramaturge – paradoxe en forme de faux problème qu'il faut, sans doute, se garder de résoudre : la dramaturgie débordant largement son indentation à une figure (le dramaturge), se définissant bien plutôt, ainsi que le remarquait déjà Bernard Dort en 1986, comme « un état d'esprit », « une pratique transversale. Non une activité en soi.⁹ » Et c'est cette dramaturgie qu'il faut, sous peine d'embourbement, s'attacher à sortir à tout prix du fossé de la narration ou de la fable, afin de se donner les moyens de penser celle qui serait propre aux arts du cirque – dans l'immanence de son exercice – une dramaturgie pleine, existante, à l'épreuve des faits, des corps et des agrès, et pas seulement un succédané de dramaturgie théâtrale ou chorégraphique adapté, bon gré mal gré, aux spécificités d'une autre discipline¹⁰.
- 4 Si on entend par dramaturgie non le « passage du texte à la scène¹¹ », ainsi que l'entendait Bernard Dort, mais bien plutôt, comme le proposait Eugenio Barba, l'agencement d'actions (*drama-ergon*), la composition d'un ensemble d'éléments signifiants au service d'une forme qui relèverait aussi bien du « tissage » que de « la mise en œuvre des actions¹² » – définitions bien trop larges que nous allons préciser par la suite –, il est alors possible de commencer à partir en quête des différents agencements et processus qui caractérisent la dramaturgie des arts du cirque. Et chercher à penser la dramaturgie en s'affranchissant d'un ancrage purement théâtral ou textuel, c'est, ainsi que le souligne José A. Sanchez dans son article « *Dramaturgia en el campo expandido*¹³ », s'attacher à repérer les modalités d'agencement et de combinaison de trois choses : « Le théâtral (le spectacle/le public), la performance (qui implique individuellement l'acteur et le spectateur) et le drame (à savoir, l'action construite par le discours)¹⁴. »
- 5 Le développement d'espaces et de temps dédiés à l'écriture et à la dramaturgie du cirque témoigne (et participe) d'un mouvement de légitimation et d'institutionnalisation de la discipline qui passe par l'identification d'une syntaxe propre (la dramaturgie et l'écriture du spectacle) et l'élaboration d'un répertoire spécifique (question indissociable de celle de la trace en tant qu'elle permet la transmission d'une mémoire et d'un patrimoine), autant d'éléments nécessaires au processus de reconnaissance, où s'opère dans les représentations qui lui sont attachées ce délicat passage de la technique à l'art, de la prouesse du jeu au jeu sur la prouesse, qui est aussi passage, pour l'interprète-créateur,

du statut d'artisan (ou parfois de sportif) à celui d'artiste et d'auteur (il n'y a auteur que s'il y a écriture, l'un étant présenté comme l'envers de l'autre¹⁵). La dramaturgie, l'écriture et le répertoire sont donc les chevilles ouvrières d'une stratégie de légitimation ou d'institutionnalisation du cirque contemporain lui permettant de s'émanciper du régime des pratiques ancillaires ou des arts dits mineurs pour rejoindre celui des pratiques nobles – sainte trinité du théâtre, de la danse et de l'opéra. Les opérations impliquées par ce processus de reconnaissance ne sont évidemment pas sans conséquence, qu'elles soient éthiques, économiques ou esthétiques : elles impliquent si ce n'est des compromis du moins des transformations, des aménagements, des déports ou des altérations du rapport à la marge, au bord, à l'excentricité ou à la monstruosité qu'entretiennent les poétiques du cirque, et qui sont tout autant des arts de faire que des arts de vivre.

- 6 S'il nous faut d'abord revenir sur les représentations attachées à l'idée de répertoire et à celle d'écriture, c'est parce que c'est seulement à partir des trois principes (écriture, répertoire, dramaturgie) qui déterminent l'*espace dramaturgique* du cirque contemporain qu'il nous sera possible de rendre compte des processus concrets, symboliques et esthétiques qui composent la *dramaturgie* du cirque contemporain.

Le répertoire – la trace et l'aura

- 7 Peut-être est-ce pour avoir longtemps été une pratique muette et populaire que le cirque s'est trouvé confronté au délicat problème d'une mémoire fragile, secrète, se refusant parfois au répertoire¹⁶. Difficile pourtant aujourd'hui d'échapper à l'embrasement de la conscience patrimoniale¹⁷, qui donne ses traits caractéristiques à une époque obsédée par la mémoire et par toutes les formes de restitutions possibles¹⁸. Le cirque, pas plus que les autres pratiques, n'est épargné par ces enjeux : Jérôme Thomas, administrateur Arts du Cirque à la S.A.C.D., appelait ainsi, dans un récent éditorial, à instaurer une dynamique visant à conserver « la grammaire des registres du répertoire¹⁹ » et l'intervention de Joëlle Garcia, comme celle de Pascal Jacob, posaient toutes deux la question du devenir du patrimoine circassien. Face à ces positions qu'on pourrait qualifier de « conservatrices » – au sens où elles visent à constituer et à assurer le maintien d'un patrimoine tout autant qu'à le faire vivre –, les réticences sont légion.
- 8 L'incompréhension mêlée de curiosité qu'ont pu manifester les jeunes circassiens à la suite de l'exposé de Kati Wolf, qui cherchait à montrer en quoi les codes de notation du système Benesh pouvaient être utiles aux artistes de cirque, me semble ainsi symptomatique de cette crainte que peut susciter l'écrit (ou le recours à d'autres outils d'enregistrement tels que la captation vidéo, les photographies, etc.) au sein d'un imaginaire, largement partagé et relativement dominant, qui se livre à bon compte à l'approximation suivante *écriture=dramaturgie=narration* et qui replie l'identité de l'objet *spectacle* sur l'opération de sa consommation, assimilant, de ce fait, un peu trop rapidement, la *conservation* à une trahison de l'essence de la performance – tout art vivant ayant, pour le dire vite, intrinsèquement vocation à l'éphémère et à la disparition. Dans une telle perspective, on se condamnerait donc à perdre deux fois ce qu'on se proposait précisément de sauver : une première fois par la contrainte (croire que l'on peut faire demeurer ce qui n'en n'avait pas le désir sans en altérer son identité), une deuxième fois par la bêtise (croire que dans la trace de la chose on retrouvera la chose intacte). Dilemme benjaminien de la trace et de l'aura qu'introduisait Gérard Lieber en guise de combustible

pour les interventions de l'après-midi : « La trace est l'apparition d'une proximité, quelque lointain que puisse être ce qui l'a laissée. L'aura est l'apparition d'un lointain, quelque proche que puisse être ce qui l'évoque. Avec la trace, nous nous emparons de la chose ; avec l'aura, c'est elle qui se rend maîtresse de nous²⁰. » L'aura, c'est la grâce accordée dans l'ici et maintenant (« trame singulière d'espace et de temps²¹ »), cet indécidable une fois offert mais soustrait à l'instant même où il nous convoque : voilà donc ce qui ferait défaut – sous couvert d'une trompeuse familiarité – à l'œuvre croyant subsister entièrement *dans* et *par* la trace. Car la trace, fausse promesse d'une persistance, ne vient que témoigner, sous le visage du familier, de ce qui nous exile à jamais dans l'impossible retour du même.

- 9 Mais ce serait s'en tenir à une lecture très pauvre de l'archive – et sans doute mal rendre compte de la pensée de Walter Benjamin – que de la soumettre à une lecture évaluative (il y aurait plus dans l'aura que dans la trace puisque la trace serait irrémédiablement seconde, et donc lacunaire), plutôt que de s'autoriser à circuler entre les pôles de la trace et de l'aura, mouvement de l'un à l'autre où la dichotomie cesserait d'exister comme telle, ouvrant l'espace d'une pensée de la trace et de l'aura soustraite à l'opposition dialectique de l'une et de l'autre. Walter Benjamin n'écrivait-il pas lui-même : « L'idée de bonheur enferme celle de salut, inéluctablement. Il en va de même pour l'idée du "passé". L'image du salut en est la clef. [...] C'est donc à nous de nous rendre compte que le passé réclame une rédemption dont peut-être une toute petite infime partie se trouve placée en notre pouvoir. Il y a un rendez-vous mystérieux entre les générations défunctes et celle dont nous faisons partie nous-mêmes²². »
- 10 Loin de réduire les rapports entre la trace et l'aura à un savant dosage d'absence et de présence, Walter Benjamin les intègre dans un jeu non pas binaire mais bien triangulaire : celui qui est d'abord concerné par l'échange, c'est bien le « nous », ce tiers qui circule entre la trace et l'aura. Et ce qui se trouve ainsi défini sous la forme d'un chiasme où le vocabulaire ontologique – l'envers et l'endroit de la présence – cède la place à un vocabulaire topologique – l'axe du lointain et du proche –, c'est moins un certain type d'*essence* (le concept de trace *versus* le concept d'aura) qu'un certain type de *relation* : autrement dit, et pour en revenir au dilemme de l'écriture et de la conservation, il n'y a pas lieu d'opposer le spectacle et la trace, le temps présent de l'évidence brûlante et la pauvreté desséchante de ce qui subsiste quand l'événement n'est plus. L'un et l'autre font *signe*, l'un et l'autre sont *en appel* – demandant à être reçus, répétés, interprétés, disjoints du présent de l'expérience ou de celui du (re)souvenir.

L'écriture – trois fois

- 11 Mais le répertoire ne se constitue pas seulement dans le temps de l'aval, au travers de l'archivage et de la conservation, il est déjà à l'œuvre en amont. Si l'élaboration d'une écriture de la consigne et de la restitution est un vecteur de légitimation (la constitution et l'identification d'un répertoire jouent un rôle décisif au sein du processus de reconnaissance), le développement d'une écriture préalable permet, lui, d'ouvrir le répertoire sur la possibilité de la reconstitution et de la circulation. On songe bien évidemment à Archaios et au travail de reprise du spectacle *In Vitro* qui a pu connaître trois états différents et trois réécritures précisément parce qu'un scénario de départ avait été rédigé, puis publié ensuite :

Si nous devons monter un spectacle qui a déjà existé, nous préférons disposer des éléments qui ont inspiré la mise en scène plutôt que d'une retranscription vidéographique de l'œuvre afin de ne pas risquer l'imitation. Pour cela, il faut qu'il y ait eu une écriture préalable, quels que soient les éléments graphiques utilisés. Et donc nous avons décidé d'éditer le scénario d'*In Vitro*, écrit en 1997, pour la création d'une première version intitulée *In Vitro* ou la légende des clones et mise en scène en 1999. Ensuite en 2009, dans le cadre du projet Europe Brésil « *In Vitro 99-09* », comportant plusieurs volets, dont l'insertion professionnelle et la mise en œuvre d'une expérience sur le répertoire, nous avons décidé de créer un précédent et d'innover en recréant deux autres versions de ce scénario. Une version intitulée *In Vitro 99* a été confiée à un metteur en scène italien, Boris Vecchio, qui a réalisé un spectacle avec 22 artistes, élèves de l'École de cirque de Rio de Janeiro avec les éléments de décors et les musiques de la version qui avaient été créées en 1999 avec 13 artistes. Nous avons nous-mêmes coécrit et mis en scène une troisième version intitulée *In Vitro 09* qui s'affranchit totalement des précédentes et qui est actuellement en tournée²³.

- 12 Cas singulier donc à défaut d'être rare que celui d'un « scénario, écrit au préalable à toute recherche physique et matérielle²⁴ », qui nous donne l'occasion d'entrer de manière plus précise dans les trois temporalités de l'écriture propre au cirque contemporain :
- 13 1) Il y a d'abord le temps du préalable – dramaturgique au sens premier du terme si l'on veut bien se reporter au sens que prenait le mot de dramaturge dans la langue classique – sens encore en usage, et qui désigne l'auteur de textes de théâtre, celui qui livre cette partition étrange, à la fois complète et inachevée, matière trouée, travaillée par des lacunes, où se dégage le devenir de la scène. Le scénario d'*In Vitro* est un cas possible. Mais l'exercice peut prendre des formes plus déliées, n'appelant pas une construction narrative aussi appuyée ou une publication. Au cours de la table-ronde du jeudi matin se sont clairement dessinés deux camps : ceux pour qui l'exercice technique et l'exploration de l'agrès était premier (Fragan Gehlker, Lolita Costet et Lennert Vanderbroeck) ; ceux pour qui l'écriture et la dramaturgie constituaient le point de départ du travail de recherche (Alice Allart et Alexander Weibel Weibel). Alice Allart expliquait ainsi sa démarche : « Ma première inspiration est littéraire ou historique. Je pars de la littérature, d'un personnage historique. Je fais des recherches théoriques et sur papier pour trouver ensuite la corporéité du personnage. Je ne cherche pas à restituer la vie ou la narration propre à cette vie, mais à trouver le sentiment clef ou la figure propre à cette existence. Le but n'est pas de retraduire mais de trouver l'équivalent en image ou en symbole de ce personnage. La recherche sur l'agrès vient après la recherche théorique et sur papier, et ce n'est qu'après, à la toute fin, que la technique arrive. » Entre le scénario imprimé d'*Archaos* et les recherches ou les notes d'Alice Allart, la distance est grande : d'un côté, l'écriture se prête à la diffusion – elle est lisible par autrui et ne subsiste pas comme trace mais se donne bien plutôt comme possible²⁵ – de l'autre, elle est espace intime de la recherche, lieu du dépôt des intuitions et des idées, le combustible²⁶ – voué à disparaître en tant que tel et à subsister plus ou moins discrètement comme référence ou origine. Mais dans l'un et l'autre cas, l'écriture est cette chose qui transite en amont des corps, qui dilate le temps du processus de création, le travaille par en-dessous et l'ouvre à d'autres matières, d'autres perspectives ou d'autres figures.
- 14 2) Vient ensuite le temps de l'écriture au plateau, temps de l'écriture au présent de la scène, temps dramaturgique au sens second cette fois, emprunté à l'allemand *dramaturg* et que nous avons défini un peu plus haut comme un « tissage » et une « mise en œuvre des actions²⁷ ». Le terme d'écriture y est employé dans une perspective dégagée de son

ancrage purement textuel, souvent au pluriel d'ailleurs (on parle des « écritures contemporaines »), pour désigner l'organisation du sens et un agencement signifiant des multiples éléments qui composent un spectacle (corps, agrès, textes, musiques, lumières, objets, scénographies, etc.). Cette extension du domaine de l'écriture, qui la fait déborder vers des espaces qui ne seraient plus proprement alphabétiques, n'est pas neutre. Ainsi que l'a remarquablement démontré Michel Simonot, dans son étude *De l'Écriture à la scène, des écritures contemporaines aux lieux de représentations*²⁸, la diversification actuelle des usages du mot « écriture » témoigne d'une intention non plus descriptive mais bien évaluative : « Une démarche est estimée plus ou moins artistique et plus ou moins identifiable voire de qualité²⁹ » en fonction de la possibilité qu'elle nous offre d'y repérer ou non une ou des écritures. Si l'emploi du terme d'écriture au pluriel n'est pas nouveau, ainsi que le remarque Michel Simonot, il permet aujourd'hui de désigner (et donc d'identifier et de valoriser) des disciplines, des pratiques ou des genres jusqu'ici considérés comme inférieurs ou peu dignes d'intérêt. Tout en continuant à témoigner d'une omniprésence du référent théâtral et littéraire (et donc d'une incapacité à envisager positivement des formes d'organisation et d'exercice du sens propre aux corps et à des espaces non-littéraires), le terme d'écriture(s) ainsi employé désignerait donc une forme d'agencement, un travail de composition³⁰, une entreprise immanente de mise en route du sens alors que l'écriture alphabétique – précisément parce qu'elle est un sens mis en signe – renvoie toujours à un au-delà d'elle-même (de la même manière que la peinture figurative fait signe vers le réel alors que la peinture non-figurative déplie des lignes de force dans un plan d'immanence). L'écriture désigne-t-elle alors seulement le fait d'apporter une « rigueur articulatoire plus structurée, une musculature dramaturgique plus affirmée³¹ », ainsi que l'écrivait Marc Moreigne à propos des arts de la rue, ou renvoie-t-elle à autre chose ? C'est ce sur quoi il nous faudra revenir.

- 15 3) La troisième forme d'écriture est bien évidemment celle qui vient après le spectacle, celle des notes, celle qui subsiste au-delà de l'ici et maintenant du spectacle. Guy Carrara, dans son article « L'Écriture au Cirque : une approche », publié dans la revue *Arts de la piste* en mars 2006, oppose à l'« écriture préalable » ce qu'il nomme l'écriture « de restitution » (journaux, croquis, notes pour soi). Je la distinguerais pour ma part de l'écriture de conservation³², celle qui vise – comme les différents systèmes de notation en danse – à retenir la part la plus objective ou du moins la plus transmissible, celle la plus propre à la reprise. Là où écriture de restitution et écriture de conservation se rejoignent, c'est dans la perspective de la constitution d'un répertoire, l'une et l'autre formant cette matière précieuse qui porte témoignage de ce qui fut, offrant au passé l'occasion de faire à nouveau *acte de présence*, lui permettant de transiter de l'ordre du *jamais plus* à celui de *peut-être encore*, lui permettant d'être en appel d'une (ré)interprétation, qu'elle soit de l'ordre de la reprise ou de l'ordre de l'étude.

La dramaturgie du cirque, qu'est-ce que c'est ?

- 16 L'écriture seconde, celle que nous avons rapidement présentée comme étant non-alphabétique, coulée dans une durée et dans des corps, est celle où s'exerce et se révèle une dramaturgie. Réfléchir à la dramaturgie du cirque contemporain, c'est tout autant chercher à identifier la spécificité d'une discipline que se donner les moyens de la penser. La dramaturgie ne saurait donc être un mot forceps, une pince à accoucher les spectacles permettant de faire surgir le petit cortège de la fable, du personnage ou de la jolie forme.

Car, ainsi que l'écrivait Ariane Martinez dans son article « La dramaturgie du cirque contemporain français : quelques pistes théâtrales », « l'usage de ce terme n'a [...] pas pour but d'annexer le cirque contemporain, ni d'en faire une sous-catégorie du théâtre, mais bien au contraire de mettre en évidence sa spécificité aussi bien par rapport au théâtre que par rapport au cirque dit traditionnel, et de souligner inductivement ses caractéristiques compositionnelles³³. »

- 17 Pour tenter de la comprendre et de la définir dans une perspective non pas exogène mais bien indigène, il importe de repérer les différents points de singularité où se construisent et s'élaborent une composition, des agencements, des passages et des transitions. De même que l'écriture se conjugue selon trois temps différents, de même la dramaturgie du cirque contemporain n'est pas une mais plurielle. C'est sur ces visages, parfois complémentaires et parfois contradictoires, que je souhaiterais ici revenir en me livrant à un petit travail de dénoyautage du mythe de l'équivalence *dramaturgie=narration* par le déploiement d'une série des portraits possibles de la dramaturgie :

- **Dramaturgie du numéro** : C'est, du point de vue du tout, la dramaturgie de la cohérence et non de la cohésion ou si l'on préfère la dramaturgie en son degré moléculaire, si l'on entend par dramaturgie ce qui œuvre à la convergence et à la cohérence des signes au niveau du spectacle. Le numéro, c'est l'unité de base du spectacle de cirque, sa forme originelle de présentation en une série d'éléments autonomes juxtaposés, un enchâssement de segments propres qui, s'il relance l'attention et l'écoute par des effets d'interruption, peut aussi donner au spectateur le sentiment d'assister à un catalogue de toutes les prouesses possibles. Si la construction en numéro a fait les frais des déplacements introduits par le nouveau cirque, elle subsiste néanmoins dans la persistance de creux ou de parenthèses qui sont comme autant de temps faibles ou inoccupés après des saillances remarquables ou virtuoses, pages blanches qui ponctuent les spectacles et rappellent de l'intérieur les intermittences de la composition. Rosita Boisseau, dans une critique consacrée au spectacle, pourtant remarquable, *Du Goudron et Des Plumes* de Mathurin Bolze, remarquait ainsi : « Trampoliniste, acrobate, Mathurin Bolze ne s'accroche à des morceaux de bois ou à une lampe que pour y enrouler des gestes incroyables, y accrocher des guirlandes de prouesses inédites. D'où cette sensation de numéros qui s'égrènent en dépit du flux global du spectacle ³⁴. » Il ne s'agit nullement de faire ici l'apologie du continu en renvoyant la discontinuité au hors-champ de la dramaturgie (Brecht, lui-même, a suffisamment travaillé sur le terrain de la discontinuité et du montage pour nous éviter ce genre d'approximations rapides), mais de la pointer comme défaillance dès lors qu'elle n'est pas assumée ou pensée comme telle. Ce n'est pas la discontinuité en soi qui témoigne d'une carence dramaturgique mais la façon dont elle ne parvient pas à faire sens et s'impose comme étant le produit d'un morcellement plus subi que voulu.
- **Dramaturgie de la virtuosité** : C'est celle que l'on rattache à une forme de cirque traditionnel, et qui repose sur une gradation vers toujours plus de virtuosité et toujours plus d'exploit. Cette dramaturgie de la prouesse, relativement malmenée par les artistes du nouveau cirque et du cirque contemporain (parce qu'effacée ou interrogée), repose sur la capitalisation du suspens et de l'attention : l'interprète mesure la valeur de la prise de risque et de l'exposition à l'accident du point de vue des effets qu'il entend produire. Cette dramaturgie est entièrement adossée à la projection des réactions du spectateur, construite sur un *crescendo* où se côtoient la possibilité de la chute, la présence de la mort, la fragilité et les qualités proprement surhumaines de l'interprète. La prouesse n'est pas seulement un élément d'identification du genre, le signe attendu d'une discipline, elle est aussi ce à travers quoi s'agence un spectacle ou un numéro, une force de composition, en bref une

dramaturgie, minimale, mais une dramaturgie tout de même, puisqu'elle rythme une attente et instaure un battement entre des temps de saillance.

- **Dramaturgie à l'épreuve des faits et de la matière** : On pourrait qualifier ainsi l'agencement qu'impose l'enchaînement de certains mouvements mais aussi la façon dont la technique et les conditions du corps, interfèrent, déjouent ou se confrontent aux possibilités offertes par un agrès ou un objet. Car si avec le nouveau cirque, on a vu apparaître et se développer des spectacles monodisciplinaires, les agrès ont eux aussi évolué, la panoplie des incontournables cédant la place à des inventions étonnantes, appelant avec elles le développement de nouvelles techniques. Exemplaires de ce point de vue sont les objets étranges et surprenants de Johann le Guillerm, tous destinés à « devenir agrès, c'est-à-dire matérialisation d'une pensée qui supplée l'homme³⁵ », les instruments de jonglages de Jérôme Thomas, ou encore l'immense plateau-décor (difficile de dire où s'arrête la scénographie et où commence l'agrès dans ce cas de figure) du spectacle de Mathurin Bolze, *Du Goudron et Des Plumes*. Dans l'un et l'autre cas, ainsi que le remarque Johann Le Guillerm : « L'objet ou la matière utilisés sont la source même du spectacle, ils sont à l'origine du processus, puisque mon objet matérialise mon idée. Et dans la réalisation de ce qui deviendra mon agrès, l'idée de départ peut s'infléchir, voire être contrariée par la réalité de ce que l'objet peut faire ou pas. L'objet contraint le numéro et a le pouvoir d'en changer la nature même³⁶. » Autrement dit, l'agrès détermine une dramaturgie d'un type bien particulier puisqu'elle repose sur l'épuisement des possibles que semble offrir la matière³⁷ et sur l'ouverture à d'autres espaces qu'elle peut entraîner, comme le fait d'accepter de perdre en technique ou en virtuosité, ainsi que le remarquait Alexander Weibel Weibel pour explorer des zones où autre chose – qualité d'une présence, d'une émotion ou d'une figure – peut alors prendre le dessus. Mathurin Bolze rappelait, lui aussi, le rôle matriciel joué par cet agrès-décor au sein du spectacle : « C'est autour du décor que s'articule la dramaturgie du spectacle. C'est un véhicule. Et dans ce mouvement se trouve la dynamique de nos relations. C'est une dramaturgie à l'épreuve des faits, une histoire à écrire ensemble, à travers l'expérience de ce lieu et de ses potentialités³⁸. » L'agrès n'est donc pas qu'un simple partenaire, l'accessoire où s'exerce et se déploie une technique, mais bien ce *avec quoi* (et parfois ce *à partir de quoi*) se compose un sens, l'occasion donnée à une cohérence de se chercher dans les possibilités qu'apporte la matière, la façon dont la visée s'accorde ou se refuse aux « velléités et [aux] aspirations du matériau qui regimbe³⁹. »
- **Dramaturgie-fiction** : Pascal Jacob, lors de son intervention, rappelait que le problème de la narration occupait une place centrale dans l'histoire du cirque parce qu'à travers elle s'était posée la question de savoir comment il était possible de donner du sens à un enchaînement de figures. L'inscription dans un fil narratif, fut-il mince, est très tôt apparue comme la possibilité de se rapprocher d'un genre noble et reconnu : le théâtre. Le développement des pantomimes de cirque est d'ailleurs symptomatique, ainsi que le rappelait Pascal Jacob, de ce fantasme d'une théâtralité qui soit à la fois constituante (la continuité narrative) et légitimante (les formes plus directement rattachées au théâtre, comme la fable, valant pour opérateur de valorisation à travers l'identification à des codes empruntés à un genre considéré comme noble). De cet héritage, on peut aujourd'hui repérer les persistances, y compris dans la mise à mal de la linéarité de ce qui pourrait être une fable au profit du développement de figures théâtrales, clignotements intermittents et incertains de ce qu'on est ou non en droit d'appeler personnages, esquisses diffuses de traits qui empruntent tout autant à la personnalité de l'interprète qu'à un monde imaginaire : Johann Le Guillerm n'est-il pas le produit inquiétant de la rencontre entre l'interprète en représentation et un homme de foire en maraude ? Un extravagant monstrueux et surhumain, qui emprunte à

l'estropié de la cours des miracles tout autant qu'à l'artiste qui s'amuse à jauger ses effets ? Incontournable de ce point de vue est *Le Cri du caméléon*, manifeste en acte d'une nouvelle dramaturgie, celle du cirque contemporain, fiction-bazar, sans queue ni tête qui déploie un monde chaotique et inquiétant où les prouesses des interprètes deviennent autant de comportements bizarres, de tocs menaçants, de manies protocolaires et virtuoses. Josef Nadj, et c'est là son génie, a mis cul par-dessus tête la cosmogonie circassienne faisant de l'exception (la performance) la règle elle-même, s'appuyant sur son étrangeté pour déplier les conséquences de l'univers qu'elle déploie : la règle, c'est qu'il n'y a pas de règle dès lors que le hors-norme devient le point fictif à partir duquel contempler toute chose. Alors ce qui fait corps, musculature, cohérence à l'intérieur du spectacle, c'est moins chaque élément pris séparément – chorégraphie, jonglage, acrobaties, etc. – que la façon dont chacun parvient, pêle-mêle, à devenir signe d'un monde-fiction, à participer à l'élaboration de ce cosmos (qui vaut plus que la somme de ses parties) : la souplesse ou l'agilité n'est plus *performance* d'un corps rompu à l'exercice d'une discipline remarquable mais *matière* plus ou moins rigide, élastique, étonnante, monstrueuse, et *comportement* emprunté à un monde régi par d'autres règles. Dans cette dramaturgie-là – qui déborde largement la simple assimilation à la narration –, l'interprète s'efface derrière l'œuvre, s'oublie dans une forme qui le dépasse – il rejoint cet endroit où un tout cherche à faire sens.

- **Dramaturgie-composition** : C'est la dramaturgie perceptible dans le déroulement continu du spectacle, celle qui détermine l'architecture globale d'une pièce et qui opère dans le tressage des différents éléments et des différentes pratiques. La dramaturgie-composition est une dramaturgie au carré puisqu'elle elle désigne la façon dont l'organisation des différents états dramaturgiques (vus plus haut) atteint à un sens par l'invention d'une forme propre. Et il est sans doute inutile de rappeler que la physique moderne a suffisamment démontré que déterminisme et probabilisme n'étaient pas contradictoires pour éviter d'assimiler cette dramaturgie de la composition à une entreprise de nettoyage forcené (on met de l'ordre) ou à une remilitarisation du temps du spectacle (on chasse l'imprévu). La dramaturgie qui œuvre au niveau de la composition n'est pas une horlogerie et il faut se garder de la considérer d'un point de vue plus moral qu'esthétique. Bien au contraire, la dramaturgie-composition désigne la façon dont émerge un tout au sein de ce qui peut être de l'ordre de la divergence, de l'imperfection, du désaccord. Chaque élément ne fonctionne pas comme une série de plaquage de couches successives, mais s'interpénètre, se déforme, s'altère, au contact de l'autre, par la configuration et la déconfiguration permanente de l'un par l'autre. Même si l'écart peut sembler de taille entre le cirque et la physique, les propos de Robert B. Laughlin, professeur de physique et de physique appliquée à l'Université de Stanford, également prix Nobel de Physique pour ses travaux sur l'effet Hall quantique fractionnaire en 1998, me semblent assez éclairants du point de vue de ce que peut être la composition d'un tout et de ses niveaux d'organisation hiérarchiques successifs. Cherchant à définir d'une manière compréhensible au plus grand nombre la notion d'émergence, Robert B. Laughlin se livrait à l'analogie suivante : « Rendu par Monet, un champ de fleurs suscite notre intérêt car il apparaît comme un tout "parfait". Les taches de peinture ont néanmoins des formes aléatoires ; elles sont imparfaites. Cette imperfection montre que l'essence même du tableau est son niveau d'organisation : ce que nous voyons est davantage que de simples taches. Pour ainsi dire, le tableau *émerge* d'un ensemble de taches apparemment désordonnées⁴⁰. » Il en va de même pour la dramaturgie-composition que pour la toile de Monet : les éléments ne sont pas abordés dans une perspective individualisée mais bien pris en masse, dans un espace d'interaction qui combine, multiplie, renforce ou altère les différences, permettant alors à de nouvelles propriétés du sens de se couler dans l'invention

d'une forme. Ainsi, dans *Human (articulations)* (2006) de Christophe Huysman, la recherche par le biais de l'écrit, du corps des interprètes et de l'espace scénographique convergeaient en une forme où chacune des entités pouvait altérer et déplacer l'autre : le texte, écrit par Christophe Huysman et publié aux Solitaires intempestifs sous le titre *Pièce de Cirque*⁴¹, a influencé de manière déterminante le travail de « déstructuration de l'espace avec une fuite vers le lointain et vers le côté jardin⁴². » Rencontres et déterminations réciproques qui poussent à jouer à partir de ce qui est possible et de ce qui ne l'est pas, pour trouver, à tâtons, le juste équilibre entre les exigences techniques et les exigences artistiques : « Si l'on veut que la rencontre avec le texte fonctionne, précisait ainsi Gérard Fasoli, il faut être très vigilant, et en retrait, effectivement. L'équilibre est très fragile : si on veut aller vers l'exploit, ce qui est le fondement du cirque, tout en donnant sens à un propos qui se développe parallèlement à la technique de cirque, il faut veiller à bien manier les curseurs. Dans *Human*, les interprètes doivent travailler à 30% de leurs possibilités, ce qui leur laisse une large part d'investissement pour le texte⁴³. » La dramaturgie de la composition désigne donc un phénomène d'agencement et d'organisation pensé en dehors de la notion de système : elle renvoie tout autant à l'émergence d'un sens qu'à la convergence des signes. Et le goût que l'on constate pour les croisements disciplinaires, les formes hybrides qui empruntent aussi bien à la danse, au théâtre qu'à d'autres pratiques (théâtre d'objets, de marionnettes, de rue, etc.), ne change rien à l'affaire : la dramaturgie-composition a à voir avec le pluriel du sens en tant qu'il prend corps dans une forme, et ce quels que soit les langages ou les médiums employés sur scène.

- 18 Si à l'issue de ce parcours nous reprenons la question qui nous aura plongé dans le détail de son étude, qu'avons-nous entre les mains ? Quelques éléments au moins pour définir la dramaturgie du cirque, cette manière particulière dont le spectacle se trame, se noue et se trouve relié et délié par l'entrecroisement de toutes les composantes du spectacle, qu'elles soient techniques, scénographiques, plastiques ou corporelles. C'est la façon de faire corps qui diffère d'un spectacle à l'autre, cette disposition singulière et chaque fois renouvelée à agencer la matière pour la faire prendre (comme *prend* une sauce à partir des ingrédients qui la compose) : il y aurait, si on décide d'emprunter à Gilles Deleuze le modèle technologique qu'il choisit de détailler pour commencer son étude du lisse et du strié, d'un côté des spectacle « toile » et de l'autre des spectacle « feutre », d'un côté des spectacles composés d'éléments entrecroisés, fixes ou mobiles, « délimité(s) sur un côté au moins⁴⁴ » et de l'autre des pièces qui n'impliquent « aucun dégagement des fils, aucun entrecroisement, mais seulement un enchevêtrement des fibres⁴⁵. ». D'un côté, il y aurait des spectacles striés, où l'organisation tient à « ce qui entrecroise des fixes et des variables, ce qui ordonne et fait succéder des formes distinctes⁴⁶ », où la cohérence progresse par saut, rupture, surprise, reprise. De l'autre, il y aurait des spectacles lisses, progressant par contiguïté, rapprochement, transformation discrète, des spectacles où « l'intrication n'est nullement homogène⁴⁷ » et qui seraient travaillés par « la variation continue, le développement continu de la forme, [...] la fusion au profit d'un dégagement de valeurs proprement rythmiques, le pur tracé d'une diagonale à travers la verticale et l'horizontale⁴⁸. » Sachant bien sûr, qu'est toujours possible le passage de l'un à l'autre, l'alternance, la confusion et la superposition dans une même pièce.
- 19 La dramaturgie du cirque, on l'a vu, est composée d'éléments propres à la discipline, traces d'un répertoire ou d'une histoire (agrès, objets codifiés, virtuosité, séquençage) et d'éléments mis en partage avec d'autres pratiques, ne serait-ce que du fait de la transversalité et des métissage (avec le théâtre, la danse, etc.), qui sont de plus en plus

fréquents dans les pratiques contemporaines, ou des conditions concrètes d'un travail au plateau (lumière, univers sonore, projection vidéo, éléments de scénographie ou de costume, etc.). S'entrecroisent donc dans le temps du spectacle de cirque des contraintes propres et des contraintes partagées, des principes spécifiques et des principes empruntés – seul change le centre de gravité, l'arrimage à ce qui fait état d'une discipline – ancrage dans la mise à l'épreuve de la matière – qu'elle soit inerte ou vivante, agressive ou corps, partenaire ou objecteur, complice ou contradictoire : il en va donc de ces compositions comme il en va de la musique, « ce montage n'est pas à voir, ni même à concevoir ou à imaginer, écrit Henri Michaux. *Il est à parcourir*⁴⁹. »

NOTES

1. Cette « Semaine de cirque » avait établi ses quartiers entre le 17 et le 27 novembre 2011 (débordant allègrement de quelques jours le format conventionnel de la semaine) et était organisée par l'Université Montpellier III Paul Valéry (Centre de recherche RIRRA 21 – EA 4209 et le département Arts du spectacle), sous l'impulsion de Philippe Goudard, en collaboration avec la région Languedoc-Roussillon et avec le soutien de la S.A.C.D. Le programme comprenait pas moins de quatre colloques (cirque et littérature, cirque et sciences de l'éducation, cirque et arts du spectacle, cirque et médecine des arts) que complétaient les spectacles à proprement parler et de nombreuses projections – où le charme de classiques comme *Lola Montes* de Max Ophüls, *Le Cirque* de Charlie Chaplin ou *Les Clowns* de Federico Fellini, rencontrait la surprise de films plus inattendus comme *La Pivellina* de Tizza Covi et Rainer Frimmel ou *Les Paumes blanches* de Szabolcs Hadju, le tout en présence de réalisateurs comme Laurent Chevallier (avec *Bêtes de Cirque*, *Les Chiffonniers*, *Les Caméléons*, *Circus Baobab*) ou Olivier Horn (avec *Jour de Clown*).

2. La matinée s'ouvrait sur une table-ronde, « Sur la piste des écritures », en présence d'artistes de cirque (Lolita Costet et Lennert Vandenbroeck, Fragan Gehlker, Adell Nodé-Langlois, etc.) ; à qui venaient s'ajouter Pascal Jacob (historien du cirque, directeur artistique du Festival mondial du cirque de Demain), Yohann Floch (HorsLesMurs) et Kati Wolf (artiste de cirque formée à la notation Benesh). La table-ronde, animée par Didier Plassard et Gérard Lieber, fut suivie de deux interventions de Sophie Deschamps et Yohann Floch. La présence de la Présidente de la S.A.C.D. et d'un membre de l'équipe d'Hors les murs également coordinateur de Circostrada Networks témoignait de l'intérêt porté au cirque – corolaire d'une volonté de « consolidation du secteur » – et ce de deux manières : d'abord au travers des questions d'auctorialité et de défense des droits des auteurs, ensuite par le biais d'un retour sur les enjeux des politiques publiques en faveur du cirque en Europe. L'après-midi, elle, plongeait dans le temps des traces : se sont succédées pas moins de huit interventions, confrontant les points de vue d'historiens comme Pascal Jacob, Caroline Hodak ou Julien Rosemberg, à ceux de chercheurs venant des arts du spectacle comme Luc Boucris, Philippe Goudard ou Béatrice Picon-Vallin. Joëlle Garcia, conservatrice en chef du département des arts du spectacle de la Bibliothèque Nationale de France, offrait au sein de cette partition un contre-point aussi précieux qu'inattendu.

3. Voir, par exemple, la critique de Rosita Boisseau sur *Du Goudron et Des Plumes* de Mathurin Bolze parue dans *Le Monde* (20 avril 2010) : « Cette difficulté à échapper au collier de perles, même si l'unité de lieu solidifie la pièce, se retrouve dans certains moments creux – des descentes d'énergie après un numéro. Les interprètes, debout ou assis, se posent dans des attitudes un brin

démunies. Ces parenthèses, plus ou moins sensibles, prouvent que la dramaturgie reste le point crucial de l'écriture d'une pièce, qu'elle soit de cirque ou de danse. »

4. Ce qui est loin d'être toujours le cas, voir sur ce point Philippe Goudard, *Le Cirque entre l'élan et la chute : une esthétique du risque* (Saint-Gély-du-Fesc, Espace 34, 2010) où l'auteur ouvre la question du risque aux modalités du déséquilibre, de la prouesse dangereuse en passant par l'instabilité des situations économiques et professionnelles auxquels sont exposés les artistes, voir aussi Philippe Goudard, « Cirque = risque, en un le tout », in *Les Arts de la Piste*, N°37-38, Paris, Hors Les Murs, 2006.

5. « Rencontre avec Mathurin Bolze », Agôn [En ligne], Laboratoire de recherche, Cirque et dramaturgie, mis à jour le : 23/09/2010, URL : <http://journals.openedition.org/agon/2220>

6. Camille Boitel, « Un partage de déséquilibres », Agôn [En ligne], N°2 : L'accident, Dossiers, L'accident, au plus près : l'enquête, mis à jour le : 12/11/2010, URL : <http://journals.openedition.org/agon/1190> et « L'inspiration de la matière », Agôn [En ligne], Enquête : L'objet à la loupe, Dossiers, N°4 : L'objet, mis à jour le : 03/02/2012, URL : <http://journals.openedition.org/agon/2076>

7. Jérôme Thomas, « S'occuper à pratiquer les objets : Les objets du jongleur », Agôn [En ligne], Enquête : L'objet à la loupe, Dossiers, N°4 : L'objet, mis à jour le : 03/02/2012, URL : <http://journals.openedition.org/agon/2070>

8. On pourrait citer, en ouvrant la perspective à l'écriture et à la dramaturgie, le chapitre « nouveaux récits, nouvelles dramaturgies », in « Le cirque au-delà du cercle », *Art Press*, numéro spécial n°20, 1999 ; Ariane Martinez, « La dramaturgie du cirque contemporain français : quelques pistes théâtrales », in *L'Annuaire théâtral : revue québécoise d'études théâtrales*, n° 32, 2002, p. 12-21. Article consultable en ligne : URL : <https://www.erudit.org/fr/revues/annuaire/2002-n32-annuaire3678/041501ar> (consulté le 28/11/2011) ; Guy Carrara, « L'écriture au Cirque : une approche », in *Arts de la piste*, mars 2006 ; Philippe Goudard, « Les notations : l'art de la composition », in *Arts de la piste*, Mars 2006 ; Yohann Floch, « Ecrire pour le cirque », in *Stradda*, n° 9, juillet 2008 ; le numéro « Le cirque en toute lettre », Philippe Goudard (dir.), in *Stradda*, n°15, janvier 2010.

9. Bernard Dort, « L'Etat d'esprit dramaturgique », in « Dramaturgie », *Théâtre/Public*, n°67, 1986, p. 10.

10. Voir sur ce point également : Ariane Martinez, « La dramaturgie du cirque contemporain français : quelques pistes théâtrales », *op. cit.*

11. « La réflexion dramaturgique est présente (consciemment ou non) à tous les niveaux de la réalisation. Impossible de la limiter à un élément ou à un acte. [...] Impossible de circonscrire au théâtre un domaine dramaturgique. Aussi, plutôt que de travail dramaturgique, parlerai-je d'état d'esprit dramaturgique. C'est-à-dire d'une certaine attention aux modalités du passage du texte à la scène. D'une réflexion sur ses virtualités. » Bernard Dort, « L'État d'esprit dramaturgique », *op. cit.*, p. 8.

12. Eugenio Barba, « Actions au travail », in *L'Énergie qui danse*, Eugenio Barba et Nicola Savarese (dir.), Montpellier, L'Entretemps, 2008, p. 54.

13. José A. Sanchez, « Dramaturgia en el campo expandido », in *Repensar la dramaturgia. Errancia y transformación / Rethinking dramaturgy. Errancy and transformation*, Manuel Bellisco, María José Cifuentes et Amparo Écija (dir.), CENDEAC, Murcia (Espagne), 2011.

14. « Lo theatral (el espectáculo/el público), la actuación (que implica al actor y al espectador en cuanto individuos) y el drama (es decir, la acción que construye el discurso). » José A. Sanchez, « Dramaturgia en el campo expandido », *op. cit.*, p. 19. (je traduis)

15. Sophie Deschamps rappelait que le code de la propriété intellectuelle faisait de l'artiste de cirque un auteur à part entière et ce depuis les années quatre-vingt.

16. Pascal Jacob rappelait lors de son intervention introductive que « le cirque a un désir immédiat de reconnaissance. [...] Le cirque dès sa naissance est contraint au silence. C'est le corps qui fait office de médium principal. »
17. La tendance est aujourd'hui à la patrimonialisation tous azimuts au point que l'on ne sait plus – à force d'emplois abusifs – ce que ce terme désigne vraiment. Disons que l'on entend ici par patrimonialisation des processus concrets et symboliques d'identification, de distinction, de conservation et de valorisation des formes des arts du cirque, que celles-ci soient matérielles ou intangibles.
18. Paul Ricœur commençait son ouvrage *La Mémoire, l'Histoire, l'Oubli* en se disant « troublé par l'inquiétant spectacle que donne le trop de mémoire ici, le trop d'oubli ailleurs, pour ne rien dire de l'influence des commémorations et des abus de mémoire – et d'oubli. » Paul Ricœur, "Avertissement", in *La Mémoire, l'Histoire, l'Oubli*, Paris, Seuil, coll. "Points Essais", septembre 2000, p. I.
19. Jérôme Thomas, « Les arts en perte de grammaire et de repères », 13 septembre 2011, URL : <http://www.ca.blog.sacd.fr/index.php/2011/09/13/les-arts-en-perte-de-grammaire-et-de-reperes/>, consulté le 28/11/2011.
20. Walter Benjamin, *Paris, Capitale du XIX^e siècle. Le Livre des passages*, Cerf, 2000, p. 464.
21. Walter Benjamin, « Petite histoire de la photographie », in *Œuvres*, vol. II, Paris, Gallimard, 2000, p. 311.
22. Walter Benjamin, *Sur le concept d'histoire*, in *Écrits Français*, Paris, Gallimard, 1991, p. 340.
23. Raquel de Andrade et Guy Carrara, « Points de vue sur la notion de répertoire dans les arts du cirque » (10 novembre 2010), in « In Vitro 09 », *Pièce (dé)montée*, n°117, novembre 2010, URL : http://crdp.ac-paris.fr/pièce-demontee/pdf/in-vitro-09_total.pdf, consulté le 28/11/2011. On peut noter que les membres de la compagnie Archaos sont très concernés par les questions d'écriture et de dramaturgie, y compris dans une perspective de formation : entre le 5 et 9 décembre 2011 avait ainsi lieu au CREAC de Marseille un stage conventionné AFDAS intitulé « Initiation à l'écriture et à la dramaturgie dans les Arts du Cirque », il était animé par Raquel Rache de Andrade et Guy Carrara.
24. *Ibidem*.
25. On mentionnera au passage l'existence de la collection « Scénogramme » aux éditions de l'Entretemps, que Christophe Bara, son coordinateur, présente ainsi : « L'idée de répertoire ne se limite donc pas au texte à jouer, mais s'étend à tout support d'interprétation : transcriptions scéniques, adaptations, partitions, canevas, notations codées, didascalies, indications de jeu, etc. [...] Les ouvrages n'y auront pas pour unique finalité la réinterprétation de textes ou de spectacles et la pérennisation d'écritures le plus souvent éphémères : ils vont aussi dévoiler des problématiques de composition, explorer les préalables imaginaires de certaines œuvres, exposer des techniques de création ou révéler les démarches singulières d'artistes et d'auteurs. »
26. Au cours de son intervention, « Traces de l'identité, identité de la trace », Luc Boucris revenait ainsi sur la dernière pièce de Mathurin Bolze, *Du Goudron et Des Plumes* (2010) pour laquelle le roman de Steinbeck, *Des Souris et Des Hommes*, avait constitué comme un point de départ « mais en même temps, précisait Mathurin Bolze, il n'en reste pas réellement de trace tangible dans le spectacle. Le roman a servi à mettre le feu aux poudres, comme un combustible. Mais après, on a construit notre matériau à partir d'autres textes, d'autres poèmes. » Mathurin Bolze, « Le mouvement comme vecteur d'émotion », in *Le Petit Bulletin*, 1^{er} mars 2010.
27. Eugenio Barba, « Actions au travail », *op. cit.*, p. 54.
28. Michel Simonot, *De l'Écriture à la scène, des écritures contemporaines aux lieux de représentations*, coll. « entre/vues », Frictions, théâtre Dijon/Bourgogne, hors-série n°1, 2001.
29. *Ibid.*, p. 28.
30. C'est d'ailleurs le terme que préfère Philippe Goudard dans son article « Les Notations : l'art de la composition » (*Arts de la piste*, Mars 2006, p. 68). S'il y a bien « écriture » dans le travail de

notation, en revanche le terme de « composition » lui semble rendre compte plus fidèlement des enjeux qui se présentent à l'artiste dans le travail de mise en forme de la matière qu'il a traversée.

31. Marc Moreigne, « Écritures de la rue ou Écritures pour la rue », in *Rue de la folie*, n°6, 1999 (L'auteur cite alors le point de vue de Alain Gautré).

32. Nombreuses sont les disciplines susceptibles d'être notées. On se reportera à l'article de Philippe Goudard, « Les Notations : l'art de la composition » (*Arts de la piste*, Mars 2006) pour en apprendre plus sur l'étendue de ces différents systèmes de notation.

33. Ariane Martinez, « La dramaturgie du cirque contemporain français : quelques pistes théâtrales », *op. cit.*, p. 13

34. Rosita Boisseau, *Le Monde*, 20 avril 2010.

35. Johann Le Guillerm, « Mécaniques, systèmes, objets, matières », Entretien réalisé par Anne Quentin, le 1/07/2011, URL : <https://www.territoiresdecirque.com/ressources/publications/dossiers-thematiques/l-agres-entre-appropriation-et-depassement/entretien-avec-johann-le-guillerm>, consulté le 10/12/2011.

36. *Ibid.*

37. Fragan Gehlker insistait au cours de la table-ronde sur la façon dont l'exploration de son aggrès lui avait permis de produire un spectacle pensé comme autant de circulations possibles à l'intérieur d'un même parcours identifié seulement par un début et une fin.

38. Mathurin Bolze, « Note d'intention – Propos », Dossier de présentation du spectacle *Du Goudron et Des Plumes*, 2010. Disponible sur le site de la compagnie.

39. Georges Dubuffet, *L'Homme du commun à l'ouvrage*, Paris, Gallimard, coll. « Folio Essais », 1973, pp. 26-27.

40. Robert Laughlin, « Les lois physiques ressemblent à un tableau impressionniste », in *La Recherche*, n°405, Février 2007, p. 38.

41. Christophe Huysman, *Pièces de Cirque – Human (articulations) suivi de Espèce*, Besançon, Solitaires intempestifs, 2006.

42. Gérard Fasoli, « Cirque (2) (scénographies de) », in *Abécédaire des hommes penchés*, réalisé par Julie Sermon, disponible sur le site de la compagnie, URL : <http://www.leshommespenches.com/wp-content/abecedaire/index.htm#C>

43. Gérard Fasoli, « Interprétation (2) », in *Abécédaire des hommes penchés*, réalisé par Julie Sermon, URL : <http://www.leshommespenches.com/wp-content/abecedaire/index.htm#C>

44. Gilles Deleuze et Felix Guattari, *Mille Plateaux*, Paris, Minuit, 1980, p. 593.

45. *Ibid.*, p. 594.

46. *Ibid.*, p. 597.

47. *Ibid.*, p. 594.

48. *Ibid.*, p. 597.

49. Henri Michaux, « Un certain phénomène qu'on appelle musique », in *Passages*, Paris, Gallimard, 1998, p.126.

INDEX

Mots-clés : Allart (Alice), Boitel (Camille), Bolze (Mathurin), cirque, composition, matières, numéro, répertoire, Thomas (Jérôme), virtuosité, Wolf (Kati)